

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo I (Dibujo y grabado)



**ESTUDIO DEL TRAYECTO RECORRIDO POR EL
CREADOR PLÁSTICO DESDE EL PROYECTO
INTENCIONAL HASTA LA OBRA REALIZADA:
CONDICIONES PSICOLÓGICAS Y SOCIALES.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

María Pilar Burges Aznar

Bajo la dirección del doctor

Ángel Azpeitia Burgos

Madrid, 2010



BIBLIOTECA U.C.M.



5308287349

ESTUDIO DEL TRAYECTO RECORRIDO POR EL CREADOR PLASTICO
DESDE EL PROYECTO INTENCIONAL HASTA LA OBRA REALIZADA,
CONDICIONES PSICOLOGICAS Y SOCIALES.

Tesis doctoral de Bellas Artes de

MARIA PILAR BURGES AZNAR

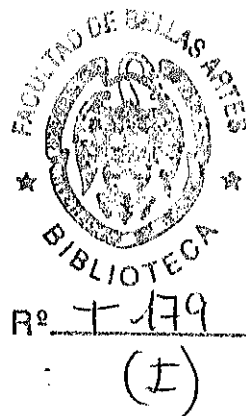
Bajo dirección de:

Dr. Angel Azpeitia Burgos

Depart. Historia del Arte

Facultad de F. y Letras

Universidad de Zaragoza. 1994.



A

M^a Pilar Ruiz de Gopegui y Mendigacha

INDICE

Págs.

0.- INTRODUCCION

1.- CONDICIONAMIENTOS TEORICOS. ENUMERACION Y

RESUMEN DE TEORIAS SOBRE LA CREATIVIDAD

38

1.1.- Teorías procedentes de la actividad de pensar y de la actitud de vivir

42

1.1.1.- Filosóficas

42

1.1.2.- Vitalistas

46

1.1.2.1.- Raíz renacentista y variaciones ...

46

1.1.2.2.- Desde el desarrollo evolutivo

48

1.1.2.3.- La realidad ciclo cósmico

52

1.2.- Teorías procedentes del estudio de la psicología

54

1.2.1.- Precursor RIBOT

55

1.2.1.1.- Generalidades. Etapas de la imagina- ción infantil

58

1.2.1.2.- Características del genio.

61

1.2.1.3.- La inspiración

64

1.2.1.4.- Elementos de la imaginación creadora: Intelectual, emocional e incons- ciente	65
1.2.1.5.- El cómo procede	70
1.2.1.6.- Diferentes tipos de imaginación ...	72
1.2.1.7.- Predecesores y seguidores	77
1.2.2.- Asociacionismo	78
1.2.3.- Conductismo	79
1.2.4.- La GESTALT	82
1.2.5.- FREUD, psicoanálisis	93
1.2.5.1.- Matices vivenciales	98
1.2.5.2.- Representantes del neopsicoanáli- sis	101
1.2.5.3.- ADLER y JUNG	102
1.2.5.4.- FROMM	105
1.3.- Teorías centradas en la persona y su compor- tamiento	114
1.3.1.- SCHACHTEL, apertura al mundo	115
1.3.2.- ROGERS, funcionamiento óptimo	119
1.3.3.- MASLOW, autorrealización integradora ...	129

1.3.4.- ANDERSON, desarrollo armónico de la personalidad	142
1.3.5.- MOONEY, personalidad totalizadora	145
1.3.6.- GUTMAN, autoduplicación	151
1.4.- Teoría de la bisociación: KOESTLER	153
1.5.- Teorías factoriales	159
1.5.1.- Antecedentes	160
1.5.2.- La Creatividad hasta el Análisis factorial	165
1.5.3.- Teoría de los dos factores. SPEARMAN ...	168
1.5.4.- "Manifiesto de la Creatividad" 1950	170
1.5.5.- GUILFORD. Modelo para la estructura del intelecto	174
1.5.6.- Consecuencias del factorialismo	180
1.5.6.1.- Creativometría	181
1.5.6.2.- Los tests	182
1.5.6.3.- Criterios de evaluación	184
1.5.6.4.- Otras técnicas. OSBORN y GORDON ...	188

1.5.7.- Teóricas, estudiosas y profesoras	193
1.5.7.1.- Laura María CHASELL	193
1.5.7.2.- M.P. FOLLETT	194
1.5.7.3.- Margaret MEAD	196
1.5.7.4.- Catherine PATRICK	197
1.5.7.5.- E.L. GAIER	199
1.5.7.6.- Ann ROE	200
1.5.7.7.- Ruth BENEDICT	201
1.5.7.8.- May ROLLO, Lilliam LOGAN y otras ..	202
 1.6.- Otros métodos para estudiar la Creatividad ..	 207
1.6.1.- Analítico. Experimental	207
1.6.2.- La tercera vía. Método de grupos	209
 1.7.- Gráficos de teóricos del Proceso Creador	 211
 2.- <u>CONDICIONAMIENTOS PRACTICOS: UBICACION DE LA AC-</u> <u>TIVIDAD EXPERIMENTAL Y DE SU AGENTE REALIZADOR</u>	 218
2.1.- Espacio físico (exterior)	
2.1.1.- Espacio público: Geográfico y social ...	222
2.1.2.- Espacio privado	233

2.1.2.1.-	Espacio doméstico. La casa.	
	Generalidades. Tipos	234
2.1.2.2.-	Vivienda de agente realizador	240
2.1.2.3.-	Espacio familiar: Relación entre familia y función creativa. Aplicación del modelo.	
	Resultados: Pautas y consecuencias para la formación positiva	243
2.1.2.4.-	Espacio vivencial. El descubrimiento de los valores plásticos. Conclusiones	256
2.1.3.-	Espacio para estar libre: El "estudio" .	265
2.1.3.1.-	Características de idoneidad	266
2.1.3.2.-	Efectos sociales. Cambio de "estudio". Situación peculiar	269
2.1.3.3.-	Conclusiones	272
2.1.3.4.-	Ubicación de la actividad experimental	273
2.2.-	Espacio psicológico (interior)	277
2.2.1.-	El "paisaje de sí"	279
2.2.1.1.-	Conciencia sensorial	281
2.2.1.1.1.-	La sorpresa	282
2.2.1.1.2.-	La alegría	287

2.2.1.2.- Ambito intelectual	289
2.2.1.3.- Compartimentación	295
2.2.1.4.- Propuesta de estructura básica para la compartimentación	299
2.2.2.- Resumen de contenidos en espacio inte- rior	300
2.3.- Espacio estético (mixto)	301
2.3.1.- Ajenos visuales. Cuadro sinóptico de medios y fines	305
2.4.- Integración de los espacios. Operaciones generales: Cuadro sinóptico	308
2.5.- Los espacios: Tres cuadros sinópticos	310
2.6.- Utilidad y propósito	314
2.7.- "Curriculum vitae" de Burges Aznar, M.P	316
2.7.1.- Becas y Pensiones	317
2.7.1.1.- Obras en colecciones	317
2.7.1.2.- Premios	318

2.7.2.- Exposiciones individuales. Colectivas ..	319
2.7.3.- Otras actividades (hasta 1983)	321
2.7.4.- Actividades de relación con el entorno (hasta 1988)	327
2.7.5.- Como muralista (hasta 1983)	329
2.7.6.- Pedagogía. Cursos impartidos hasta 1993	331
3.- <u>SOBRE EL PROCESO CREADOR</u>	336
3.1.- Estudio analítico. El quién y el qué	341
3.2.- Cómo ocurre	346
3.2.1.- La Preparación. Necesidad. Economía. Aten- ción. Operaciones plásti- cas. Cuadro sinóptico ...	357 363
3.2.2.- La Incubación. Condiciones. Objetivos ... Operaciones. Cuadro sinóptico	366 370
3.2.3.- La Iluminación. Instantaneidad y sorpresa	373
3.2.3.1.- Del ver al pintar. Transformación de la realidad. Cambios de plano y de dirección	377
3.2.3.2.- Coincidencia en sazón	380

3.2.3.3.- Generalidades sobre riesgo y	
cambio	382
3.2.3.4.- El impulso. Lo que no es	387
3.2.3.5.- Relación impulso y sujeto	393
3.2.3.6.- Primer Impulso y Segundo Impulso ..	396
Transformaciones y efectos. Dos cua-	
dros sinópticos sobre el impulso ..	401
Conclusiones sobre el impulso	
creador	403
3.2.3.7.- El riesgo	403
Cuadro sinóptico del riesgo	411
3.2.3.8.- La Elaboración. Realización del	
proyecto pictórico	412
3.2.3.9.- Resultados. Cambio. Hallazgo	420
Contraste. Sorpresa. Gozo	428
La Iluminación-Elaboración,	
cuadro sinóptico	433
3.2.3.10.- Notas para la Energía Creativa	434
Cuadro sinóptico de su fenome-	
nología	442
3.2.4.- La Evaluación	443
3.2.4.1.- Criterios específicos del pintor ...	448
Primera actitud. Correspondencia,	
Expresión, Ejecución parcial,	
Integración total.	

3.2.4.2.- Segunda actitud: Distanciamiento, Análisis Completo, Juicio consecuente .	452
3.2.4.3.- Conclusiones sobre la Evaluación.	
Cuadro sinóptico	463
3.3.- Etapas del Proceso Creador, según Burges.	
Cuatro cuadros sinópticos y un diagrama	470
3.4.- Características comparadas de los comportamientos artístico y científico en el Proceso Creador, según Burges	476
4.- <u>EL PROCESO VERIFICADOR</u>	480
4.1.- Antecedentes de comprobación y control	480
4.2.- La Verificación. La Estética. Relaciones y supuestos	487
4.2.1.- Criterios de validez. Conceptos de valoración	495
4.2.2.- Comprobación estética: Autor y obra	508
4.2.3.- Validez predictiva	509
4.2.4.- Efectos inducidos	510
4.2.5.- Aportación al concepto verificador	514

4.2.6.- Consecuencias del verificar. Condiciones.	
Incidencias. Ayudas e interrelaciones ..	520
4.2.7.- Verificación pictórica. Operaciones	530
Mostrar. Exponer	531
Aplicar. Vender	536
Figurar. Trascender	541
4.2.8.- Resultados	547
4.3.- Conclusiones	552
4.4.- Cuadros sinópticos del Proceso Verificativo	
4.4.1. y 4.4.2	456
Cuadro sinóptico: 4.4.3. Efectos	558
Cuadro sinóptico: 4.4.4. Las posiciones asu- mibles por el critico de arte	559
Cuadro sinóptico: 4.4.5. Difusión de la obra pictórica	560
4.5.- Comprobaciones empíricas desde el artista ...	561
4.6.- En la esfera del sentimiento	562
4.6.1.- Sentimiento público	563

4.6.2.- Profundización desde la experiencia 564

4.6.3.- La interpretación ajena 569

5.- EXPERIMENTO 1: PINTAR UN RETRATO FEMENINO

"DEL NATURAL" AL OLEO, POR ENCARGO.

5.1.- Precedentes: Lo inmediato observado 578

5.1.1.- Plano objetivo 579

5.1.2.- Plano subjetivo 581

5.1.2.1.- Aplicación histórica 585

5.1.2.2.- Aplicación actual 587

5.1.3.- Plano verificador 590

5.1.4.- Conclusión 593

5.2.- Tiempo y lugar 595

5.2.1.- Horario tipo 595

5.2.2.- Localización del Experimento 1 596

5.2.3.- Datos intencionales e instrumentales.

Paleta española 598

5.2.4.- Conceptos básicos 602

5.2.4.1.- El tiempo en la acción de pintar ..	603
Duración. Clases de mirada	605
Convenciones	610
5.2.4.2.- El movimiento	611
5.2.4.3.- Movimiento en la acción de pintar .	613
5.2.4.4.- Elección de la presa. Su identidad	620
5.2.5.- Circunstancias concomitantes	622
5.3.- Experimento 1. El encargo: Cliente, formato, procedimiento, precio, plazo. La "modelo" ...	627
5.4.- Pintar el retrato	630
5.4.1.- Estudios preparatorios	632
5.4.2.- Materiales	635
5.4.3.- Calendario de elaboración. Sesiones y "poses". Fechas y detalle	636
5.4.4.- Sugerencias y hallazgos metodológicos entre retratista y "modelo"	642
5.4.4.1.- Lienzos de etapa	643
5.4.4.2.- Grabación de sonidos	652
5.4.5.- Terminación y firma	654

5.5.- La evaluación, márgenes de aproximación	658
5.5.1.- Lo dado y lo conseguido	659
5.5.2.- Reconocimiento de autoría y evaluación del retrato	661
5.6.- Datos del resultado experimental	666
6.- <u>VERIFICACION DEL EXPERIMENTO 1. VALIDEZ.</u>	
<u>VISUALIZACION DEL PROCESO Y FLUJO CREATIVOS</u>	672
6.1.- Acercamiento al Proceso Verificador	673
6.2.- Verificación: Debate de pintores ante el resultado final del Experimento 1	674
6.2.1.- Planteamiento y propósito	674
6.2.2.- Criterios para la propuesta	677
6.2.3.- Convocatoria	678
6.2.4.- Relación de pintores. Perfiles	679
6.2.5.- Datos de grabación "video": Fecha, lugar, hora. Equipo técnico. Directora-coordinadora. Incidencias de realización	680
6.2.6.- Debate entre colegas. Su limitación	683

6.2.7.- De opiniones y puntualizaciones	684
6.3.- Validez	685
6.3.1.- Inducción. Meta, producto, hallazgo	688
6.4.- Visualización del Proceso y Flujo creativos .	692
6.4.1.- Figura de la estructura del Proceso creador	693
6.4.2.- Figuras del Flujo Creativo	702
6.5.- Esquemas dinámicos de mente convergente y mente divergente. Fig. 21	706
7.- <u>RESULTADOS OBTENIDOS Y COMPROBACION DE</u> <u>HIPOTESIS.</u>	709
7.1.- Grupo experimental, ocho resultados	710
7.2.- Grupo especulativo, veintiocho resultados ...	710
7.2.1.- Dos resultados del Cap. 1	711
7.2.2.- Once resultados del Cap. 2	712
7.2.3.- Quince resultados del Cap. 3	715
7.2.3.1.- Desde el "quién", cinco resultados	716
7.2.3.2.- Desde el "cómo", seis resultados ..	717

7.2.3.3.- Desde las etapas del Proceso Creador, cuatro resultados	718
7.3.- Grupo metodológico, cuatro resultados	720
7.4.- Comprobación de hipótesis	723
7.4.1.- Las cinco hipótesis previas	724
7.4.2.- Hipótesis suprimidas, modificadas, divididas y añadidas	725
7.5.- Justificación del planteamiento	727
8.- <u>CONCLUSION</u>	730
- Índice de Figuras	740
- Bibliografía	742

* El volumen de APENDICES contiene los textos, transcripciones y figuras correspondientes al apéndice I, literario; apéndice II, audiovisual y apéndice III, gráfico.

* Las grabaciones en "audio" y en "video" y los resultados experimentales configuran el apéndice IV. Pueden ser consultados por el cauce habitual.

**"La teoría es asesinada tarde o temprano
por la experiencia".**

-Albert Einstein-

O. INTRODUCCION.

Fuentes.

Esta investigación sobre la acción creativa, el proceso que desarrolla y las etapas del trayecto recorrido, parte de los estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, en Barcelona. Entre 1951 y 1955 se cursaron las enseñanzas correspondientes bajo la docencia de una generación completa de grandes maestros catalanes: D. Francisco LABARTA en "Composición"; D. José María JUNOY en "Historia del Arte"; D. Miguel FARRÉ en "Procedimientos pictóricos"; D. Luis MUNTANER en "Dibujo del movimiento"; D. Ernesto SANTASUSAGNA en "Colorido" y otros. Fueron los citados quienes cultivaron en los alumnos de Bellas Artes no solo las aptitudes plásticas sino también la inclinación a reflexionar en cuanto atañese a la actividad artística. Interesaba el hecho creativo y el dato de conocimiento, sin prescindir de las vivencias personales. Tal modo de ejercer cátedra unido al eclecticismo estético que se respiraba en una Barcelona enamorada de todos los vientos, iba a producir tal amplitud de pensamiento que aún se antoja impropia de las situaciones que se vivían. En el aspecto intelectual se llegó, desde Zaragoza, bien preparada por un Bachillerato de siete años con reválida, más los estudios de Magisterio y, en lo artístico, por las enseñanzas recibidas de Dña. Joaquina ZAMORA, inolvidable primera maestra, pintora y titulada en Bellas Artes por la Escuela

S. de San Fernando. Los artistas jóvenes formados entonces no hemos abandonado el trabajo intelectual ni en los años de plena dedicación pictórica. En 1960 y 1961 los trabajos realizados en Roma, bajo dirección del maestro muralista Ferruccio FERRAZZI, Prof. de "Decorazione" en la "Scuola de l'Accademia" y Académico de la de San Lucca, consiguieron sintetizar práctica y teoría artística en nuestro pensamiento.

Las fuentes pedagógicas propias dimanaban de veintisiete años impartiendo enseñanzas artísticas en Zaragoza a gentes de edades variadas. Catorce en un Centro privado propio y trece años más dependiendo de la Diputación General de Aragón. La práctica docente se caracterizó por la evolución en los métodos, muchos de ellos originales, y condujo a la comprensión de mecanismos dinamizadores de la acción creativa, pictórica principalmente. Otra característica fué el desarrollo de cursos prácticos, para los más jóvenes, sobre procedimientos en vía de desaparición y sobre el uso de materiales nuevos.

Por una Disposición General del Estado, la Escuela Superior de B.A. se transformó en Facultad de Bellas Artes, dentro de la Universidad de Barcelona. Establecidas normas para los grados universitarios, será en 1986 cuando se presente la tesina de Licenciatura, tutelada por Jaume MUXART pintor y Catedrático de la Facultad.

Otra aproximación temática anterior a la presente tesis fue el trabajo de investigación, preceptivo en los Cursos de Doctorado, titulado:

"Evolución de una formación pictórica a través de dos obras y sus relaciones con la sociedad".

Leído ante tribunal en la Universidad de Zaragoza, junio 1988.

Observar la práctica pictórica como ejecución, comparar las obras resultantes, estudiar la actividad creativa en diferentes campos -plásticos, literarios, científicos, etc.-, ahondar en la creatividad, facultad humana para producir "lo que no estaba ahí y ahora está", sirvieron para decidir a finales de 1988:

Primero.- El carácter empírico de la tesis, un estudio de la acción de pintar realizándose.

Segundo.- Que el experimento elegido fuera uno solo, concreto y bien delimitado: Un retrato femenino "del natural", al óleo y por encargo.

Tercero.- Que la obra resultante del experimento no se abordase en la tesis como "objeto estético" sino como el producto de un proceso.

Así pues, las fuentes experimentales del tema a investigar brotaron de:

* nuestra curiosidad por los fenómenos que acontecen antes, durante y después de la acción de pintar.

- * del hábito de reflexionar como ejercicio paralelo a la práctica, pese a los cambios de espacio, tiempo, intenciones y metas a través de los años, y
- * de la necesidad intelectual, sentida con urgencia, por fijar exactamente el momento en que termina el proceso creador y empiezan otros fenómenos.

Como fuentes teóricas se han utilizado los sedimentos intelectuales que provenían de lecturas e intercambios anteriores; en cuanto a las obras leídas estos cinco últimos años han sido muy numerosas y variadas debido a que hubo de reconducirse el temario de la tesis, para controlar su extensión, cuando se había comenzado a redactar. Muchos títulos que figuran en la bibliografía no se han empleado de forma directa pero todos ellos han contribuido a precisar conceptos y a madurar las propias ideas; como autores de mayor influencia en la tesis por el tratamiento que dan al proceso creador, citaremos: ADORNO; ARNHEIM; BEAUDOT; BERGSON; CELLINI; CROCE; DAVIS y SCOTT; DEWEY; DUFRENNE; ECO; FROMM; GAUGUIN; GHISELIN; GOMBRICH; GORDON; GUTMAN; HAEFELE; KNELLER; KOESTLER; LOWENFELD; MARCHAN; MARIN; MASLOW; MENCHEN; MOONEY; M^a Helena NOVAES; OSBORN; Catherine PATRICK; READ; RIBOT; ROMPEL; SIERRA; THURSTONE; TORRE; Gisele ULMANN; Brigitte y G. VERALDI; VERNON; WALLAS; WHITEHEAD y como científicos: DARWIN; EINSTEIN; POINCARÉ; JASPERS; RAMON Y CAJAL.

Mención especial merecen los quince investigadores de la Creatividad agrupados por nosotros bajo el nombre de "constelación Guilford": BARRON; BRUNER; GETZELS y JACKSON; GUILFORD; KUBIE; MAC CLELLAND; MAC KINNON; PARNES; TAYLOR; TORRANCE; WALLACH y KOGAN; WEISBERG y SPRINGER. Relacionados con los trabajos de todos ellos han estado GHISELIN; GORDON y ROMPEL.

Propósito.

La presente investigación intenta conceptualizar la realidad de la acción creativa llevada a cabo en el espacio y en el tiempo. Para ello se valdrá de tres experimentos pictóricos a diferentes niveles de complejidad creacional. En la tesis se presenta el estudio del primero, designado como Experimento 1, que consiste en pintar un retrato. Se ha elegido este tipo de obra por pertenecer a un género que está rígidamente delimitado por el gran número de condicionamientos exteriores. La tesis doctoral no se ocupará, pues, de la definición, significado o interpretación del concepto "arte" ni en el sentido general del término ni en el restringido de obra realizada. Nuestro propósito concreto será poner bajo la luz de la reflexión el inicio, las etapas, el desarrollo, la duración, las incidencias y el final del proceso creador, mientras se va elaborando un producto; nuestro objetivo es estudiar una acción total, múltiple e integrada, que se produce en unas condiciones determinadas y hacerlo a la luz de la teoría,

considerada ésta en su más amplio sentido. Se ha intentado desarrollar la investigación sin trocear el "hacer", manteniendo la solidez de lo convergente y, a la vez, desplegando el abanico de las ojeadas laterales, tan característico del pensamiento divergente.

Cohonestar la comprobación de hipótesis, objetivo primario, con el traslado y conversión a conceptos de una acción ha revestido a la tesis de peculiaridades que la apartan, para bien o para mal, de las habituales en Bellas Artes, incluida su longitud excesiva. Para no perder de vista la acción-haciéndose era preciso dejar de lado las consideraciones sobre gusto estético y sus efectos. En el planteamiento de hipótesis elegimos movernos exclusivamente entre las numerosas actitudes, fuerzas, incidencias y eventos que son anteriores a la finalización del producto-obra. Nos parece importante hacer constar que, de este modo, renunciamos a asignar juicios de prestigio social y de valoración estética al resultado pictórico obtenido. La oportunidad de tales enjuiciamientos se apoya en la mirada sensible, crítica, del espectador y es nuestra opinión que la presencia de éste da lugar a otro proceso, el verificador, bien diferenciado y apenas estudiado, que es subsiguiente al proceso creador. Por su influencia sobre el sujeto creativo, el proceso verificador aparece como título 4. en el bloque preparatorio aunque sin que hubiese sido elegido en principio como asunto primordial. En realidad el

objeto perseguido era determinar el momento final del proceso creador.

Desarrollo.

La tesis se ha realizado desde septiembre de 1988 hasta finales de 1993 con dedicación de cuatro horas como media diaria, también festivos. Se ha empleado un total de siete mil seiscientos sesenta y ocho horas (7.668) incluidas lecturas, postredacción y corrección. Va precedida por la presente INTRODUCCION -Fuentes. Propósito. Desarrollo. Plan general. Estilo. Método e Hipótesis.-

El BLOQUE PREPARATORIO está compuesto por cuatro títulos:

* 1.- Condicionamientos teóricos. Enumeración y resumen de teorías sobre la creatividad, que recoge y ordena estudios teóricos atendiendo a la importancia de los investigadores y a la influencia que hayan tenido en la formación de ideas. Aunque colocado el primero, este capítulo se limita a trazar un panorama general del estado de la cuestión tal como se encontraba hace cinco años, al empezar el trabajo de la tesis.

* 2.- Condicionamientos prácticos: Ubicación de la actividad experimental y de su agente realizador, que estudia las circunstancias espaciales -espacio público, privado, psicológico, estético- abordando tanto los lugares que moldearon a la agente y a sus ojos, como los demás

espacios, interiores o exteriores, donde se realiza la acción pictórica del Experimento 1.

* 3.- Sobre el proceso creador, que después de plantear el quién y el qué creativos, se concentra en el cómo del proceso y en sus etapas. El Proceso Creador tiene en la tesis la significación precisa de trayecto recorrido desde lo que "no está" hasta la obra acabada que sí "está aquí". Obra es, pues, el resultado -lo nuevo, lo nacido-. En varios cuadros sinópticos se ordenan y resumen datos e ideas sobre las etapas, obtenidos con la técnica de "observación del natural" mientras se está pintando.

* 4.- El proceso verificador, constituye un título que sistematiza en un conjunto procesual los fenómenos generados por los juicios consecutivos a la contemplación de la obra. Trata de cuando el espectador es otra persona que el creador o es colectivo.

El BLOQUE EMPIRICO de la tesis está formado por un solo título:

* 5.- Experimento 1: Pintar un retrato femenino "del natural" al óleo, por encargo, realiza un estudio de la experiencia pictórica concreta que se enuncia. La aparición de conceptos básicos dentro del texto la produce el que éstos se han generado por la misma acción de pintar. Remitimos a la lectura de las condiciones en que se experimenta y al resultado de la actividad: lienzos-etapa que se encontrarán en el Apéndice IV; sus cuatro fotografías en color acompañan al texto, en el capítulo 5.

El BLOQUE INTERPRETATIVO abarca los dos últimos títulos:

* 6.- Verificación del Experimento 1. Validez. Visualización del proceso y flujo creativo, de enunciado suficientemente explícito respecto a su papel en la tesis y que incluye trazados originales.

* 7.- Resultados obtenidos y comprobación de hipótesis, donde se realiza balance de resultados y se registran cuarenta de ellos, atendiendo a tres grupos: Experimental, ocho. Especulativo, veintiocho. Metodológico, cuatro. También se recogen las variaciones sufridas por las hipótesis durante la investigación, antes de ser consideradas definitivas bajo el nombre de APORTACIONES.

El texto de la tesis finaliza con la CONCLUSION, señalada como 8. y en la que se incluyen, primero, los datos de la tesis, segundo, el texto definitivo de las DIEZ APORTACIONES y, tercero, las consideraciones últimas sobre la investigación realizada. El párrafo final señala cómo las APORTACIONES implican un cambio de perspectiva por estudiarse el campo creativo desde la acción. Considera también las consecuencias positivas que genera la divergencia aplicada. Como tesis abierta ofrece sus conclusiones a cuantos ejerciten su creatividad, sea en el dominio que fuere, esperando que se produzcan intercambios fecundos.

P L A N G E N E R A L

0.- INTRODUCCION.

BLOQUE PREPARATORIO	[Capítulo 1 - Condicionamientos teóricos. Capítulo 2 - Condicionamientos prácticos. Capítulo 3 - Sobre el proceso creador. Capítulo 4 - El proceso verificador.
BLOQUE EMPIRICO	[Capítulo 5 - Estudio del Experimento 1: Pintar un retrato femenino "del natural", al óleo, por encargo. (- Estudio del Experimento 2) (- Estudio del Experimento 3)
BLOQUE INTERPRE- TATIVO	[Capítulo 6 - Verificación del Experimento I. Validez. Visualización del Pro- ceso y Flujo creativos. Capítulo 7 - Resultados obtenidos y compro- bación de hipótesis.

8.- CONCLUSION.

Indice de gráficos y figuras.

Bibliografía.

Apéndice I literario.

Apéndice II audiovisual.

Apéndice III gráfico.

Apéndice IV pictórico.

Estilo.

El estilo procede de una mezcla de las cualidades cultivadas por la autora en su quehacer literario y el concepto académico en uso sobre redacción de tesis; en algunas páginas centellea, sin que se evite, la lucecilla de la imaginación divergente, frecuente en el pintor. Es verosímil que estas inesperadas lentejuelas -que no diamantes- desconcierten los ojos cultos que analicen el texto.

Por proceder la tesis de pintora se concede importancia al carácter visual del texto, sin embargo nuestras pretensiones son modestas: Hemos exigido claridad a la primera ojeada, que se distinguiesen bien las diferentes partes dentro de la estructura total y que, de vez en cuando, destacasen en una página, con impacto proporcionado, algunas palabras o frases. De aquí el uso peculiar de MAYUSCULAS y del tipo **negrita** para remarcar el sentido específico en que se utiliza algún concepto escrito. Véase, por ejemplo, **Proceso Creador**, con iniciales mayúsculas cuando se refiere a "trayecto a recorrer". Otros términos y locuciones recogen el modo de escribirlas el autor al que se cita. Un seguimiento a través de la tesis de las palabras escritas con mayúsculas informaría muy claramente sobre polarización y desplazamientos del interés de la doctoranda. Rastro es que descubrimos con regocijo acabada la corrección. En **Sintaxis**, predilección por el hipérbaton de la frase y en **Retórica**, por la paradoja como figura de pensamiento.

De antemano solicitamos perdón para las transgresiones visuales cometidas en el texto, de Bellas Artes doctoranda y tesis, al fin y al cabo.

Sin embargo, no hemos permitido que la flexibilidad literaria estorbase el rigor del planteamiento ni el orden como trabajo investigador. El índice temático lo demuestra.

Método.

Al estudiar qué ocurre cuando se pinta lo que se pretende es conceptualizar la realidad en sentido estricto. Se trata de obtener datos, ideas, relaciones y desarrollos que nos expliquen de la manera más completa posible una acción real que sucede en el tiempo y en el espacio y también comprender los resultados de esa acción. Buscamos que el conocimiento sea ajustado y claro a fin de mostrarlo a los demás y que, comprendido, sea susceptible de ampliaciones y avances futuros.

Se ha considerado "método" como conjunto de sistemas y modos de proceder, lo que ha permitido:

Primero, recoger datos dentro de la acción; segundo, interpretarlos en relación a la experiencia pictórica y a la luz de las teorías establecidas por otros y, tercero, obtener resultados dobles: Unos objetuales, producto del quehacer ejecutado y otros teóricos mediante la actividad intelectual.

Las condiciones básicas establecidas para aplicar el método han sido las siguientes:

- * La clase de pensamiento que informa la tesis es el pensamiento divergente. El gran número de variables que intervienen en una acción creativa lo hacen indispensable. La divergencia actúa también en la selección para los Apéndices.
- * La forma de razonar para llegar a las APORTACIONES es preferentemente el razonamiento inductivo: Ascender de lo experimental, particular, hasta el principio teórico universal.
- * Lecturas y conocimientos anteriores se utilizan desde lo comprendido durante la acción creativa.
- * Las teorías ajenas no se manejan en el terreno estético, histórico o filosófico sino según su capacidad para revelarnos lo real y moviéndose.

El método, aplicado a la tesis: Primero, observación detallada de lo que sucede cuando se está pintando un cuadro, incluídas relaciones y sucesos anteriores y concomitantes. En el experimento el cuadro es un retrato.

Segundo, grabación de lo expresado en voz alta durante la actividad pictórica. Dos cintas "cassette", en Apéndice II. Tercero, transcripción literal de dicha grabación, en Apéndice II.

Cuarto, sistematización de datos objetivos y subjetivos para texto del Experimento 1, en capítulo 5.

Quinto, verificación de resultados objetuales mediante DEBATE de pintores, grabación videográfica completa en Apéndice II.

Sexto, la verificación teórica se apoya en el respaldo de autores reconocidos; en las comprobaciones procedentes del proceso plástico llevado a cabo; en los hallazgos de relaciones originales por maduración de las propias experiencias y teorías.

Séptimo, En la tesis se incluyen cuadros sinópticos a fin de enumerar, ordenar, comparar, resumir y simplificar temas tratados en el texto.

La validez del método aplicado estará relacionada con la observación cuidadosa del actuar, del estar recorriendo un camino que se desenvuelve gracias a la acción y se constituye en proceso por sus etapas encadenadas. Compartimos con SUCHMAN que "la observación empírica es el tipo de trabajo más adecuado para el artista si lo que pretende investigar es el proceso creador".

LAS HIPOTESIS

1 - El proceso creador es único.

En todos los casos se trata del trayecto o camino que se recorre hacia lo desconocido y lo nuevo. El movimiento es: Acción ———> hallazgo o acierto.

2 - Los impulsos necesarios a este proceso los produce la energía creativa del ser humano.

3 - El trayecto es divergente.

4 - El trayecto puede variar de aspecto :

- . Por los comportamientos — [Tipo de imaginación utilizada.
Condiciones y sazón del agente.
- . Por las metas según a qué campo pertenezcan — [Dominio artístico.
Dominio literario.
Dominio científico.
Dominio socio-empresarial.

- . Por la duración del proceso y su ritmo.

- . Por la calidad de la acción — [Crear
(excelsos y geniales)
Inventar y plasmar
(originales)
Aplicar y perfeccionar
(productivos)

5 - El desarrollo de cualquier proceso creativo particular se ajusta a los principios anteriores. El proceso pictórico también.

B L O Q U E P R E P A R A T O R I O

- 1.- Condicionamientos teóricos
- 2.- Condicionamientos prácticos
- 3.- Sobre el proceso creador
- 4.- El proceso verificador

1.- CONDICIONAMIENTOS TEORICOS.

"Si el arte no fuera mas que una acumulación de dibujos, colores, composiciones y perspectivas, el artista no establecería relaciones entre el hombre y la sociedad, la naturaleza y él mismo, y no nos transmitiría la herencia cultural ni su actualidad en el presente".

- R. Glotón -

"Hay pues, dos planos, uno en el que la percepción es siempre válida sin que podamos imponerle una norma, otro, en el que siempre es desestimada".

- Mikel Dufrenne -

<u>.- CONDICIONAMIENTOS TEORICOS. ENUMERACION Y</u>	<u>Págs.</u>
<u>RESUMEN DE TEORIAS SOBRE LA CREATIVIDAD</u>	38
1.1.- Teorías procedentes de la actividad de pensar y de la actitud de vivir.	42
1.1.1.- Filosóficas.	42
1.1.2.- Vitalistas.	46
1.1.2.1.- Raíz renacentista y variaciones ...	46
1.1.2.2.- Desde el desarrollo evolutivo	48
1.1.2.3.- La realidad ciclo cósmico	52
1.2.- Teorías procedentes del estudio de la psicología.	54
1.2.1.- Precursor RIBOT.	55
1.2.1.1.- Generalidades. Etapas de la imagina- ción infantil.	58
1.2.1.2.- Características del genio.	61
1.2.1.3.- La inspiración.	64
1.2.1.4.- Elementos de la imaginación creadora: Intelectual, emocional e incons- ciente	65

1.2.1.5.- El cómo procede.	70
1.2.1.6.- Diferentes tipos de imaginación ...	72
1.2.1.7.- Predecesores y seguidores	77
1.2.2.- Asociacionismo.	78
1.2.3.- Conductismo.	79
1.2.4.- La GESTALT.	82
1.2.5.- FREUD, psicoanálisis.	93
1.2.5.1.- Matices vivenciales.	98
1.2.5.2.- Representantes del neopsicoanálisis	101
1.2.5.3.- ADLER y JUNG.	102
1.2.5.4.- FROMM	105
1.3.- Teorías centradas en la persona y su comportamiento.	114
1.3.1.- SCHACHTEL, apertura al mundo.	115
1.3.2.- ROGERS, funcionamiento óptimo.	119
1.3.3.- MASLOW, autorrealización integradora. ..	129
1.3.4.- ANDERSON, desarrollo armónico de la personalidad.	142

1.3.5.- MOONEY, personalidad totalizadora.	145
1.3.6.- GUTMAN, autoduplicación.	151
1.4.- Teoría de la bisociación: KOESTLER.	153
1.5.- Teorías factoriales.	159
1.5.1.- Antecedentes.	160
1.5.2.- La Creatividad hasta el Análisis factorial.	165
1.5.3.- Teoría de los dos factores. SPEARMAN. ..	168
1.5.4.- "Manifiesto de la Creatividad" 1950. ...	170
1.5.5.- GUILFORD. Modelo para la estructura del intelecto.	174
1.5.6.- Consecuencias del factorialismo.	180
1.5.6.1.- Creativometría.	181
1.5.6.2.- Los tests.	182
1.5.6.3.- Criterios de evaluación.	184
1.5.6.4.- Otras técnicas. OSBORN y GORDON. ..	188
1.5.7.- Teóricas, estudiosas y profesoras.	193
1.5.7.1.- Laura María CHASELL.	193
1.5.7.2.- M.P. FOLLETT.	194

1.5.7.3.- Margaret MEAD.	196
1.5.7.4.- Catherine PATRICK.	197
1.5.7.5.- E.L. GAIER.	199
1.5.7.6.- Ann ROE.	200
1.5.7.7.- Ruth BENEDICT.	201
1.5.7.8.- May ROLLO, Lilliam LOGAN y otras. .	202
.- Otros métodos para estudiar la Creatividad ..	207
1.6.1.- Analítico. Experimental.	207
1.6.2.- La tercera vía. Método de grupos.	209
.- Gráficos de teóricos del Proceso Creador	211

.- CONDICIONAMIENTOS TEORICOS. ENUMERACION Y RESUMEN DE TEORIAS SOBRE LA CREATIVIDAD.

El presente capítulo no abriga la pretensión de ser una lista exhaustiva de teorías, autores y escuelas por orden cronológico; su conjunto se niega, por tanto, a una consideración histórica en sentido estricto. Como apunta el título, nos vamos a limitar a las ideas que han influido en la doctoranda.

Con los CONDICIONAMIENTOS TEORICOS del capítulo 1 buscamos plantear qué conceptos intelectuales, ligados a la creatividad, tapizaban nuestra mente desde el origen del estudio y durante él, mientras que con el capítulo 2, CONDICIONAMIENTOS PRACTICOS, nos proponemos revelar las vivencias cuyo eco ha ido amueblando el subconsciente de la gente. Por medio de ambos capítulos presentaremos las condiciones intelectuales, ambientales y formativas en que se van a producir las acciones experimentales objeto de estudio en esta tesis.

El tratamiento de los autores y la extensión dada a cada cual dependen de la influencia ejercida en nuestros conceptos, no se pretenderá en modo alguno establecer una jerarquización fuera de lugar y propósito.

De cada pensador o investigador hemos señalado aquellas ideas que por su poder orientador nos mostraron una luz en el camino: El texto de este primer capítulo no alcanzará, pues, la rigurosidad de especialista. En cambio,

Si hemos intentado ofrecer un panorama de teorías extenso y matizado que diese importancia a la variedad (1) en la selección intelectual y al mismo tiempo destacase la manera de ordenar autores y teorías desde el punto de vista del pensamiento divergente aplicado por la agente.

Para introducirnos en la exposición de las teorías que han tratado de explicar la actividad creativa es necesario partir de la aparición del pensamiento científico como tal, cuando las reflexiones del hombre sobre su mundo abandonan los campos de la magia primero y del dominio teocrático después. La transformación ocurrió con la aparición de los grandes filósofos griegos y de sus seguidores que buscaron sistemáticamente la razón de ser y acontecer de todas las cosas del universo conocido. Sus teorías fueron intentos de dar explicaciones lógicas, integradoras y completas a los hechos, nos hallamos ante doctrinas de tipo cosmológico.

Para que la acción de crear (sea en su papel inventor, descubridor, expresivo: sea comunicador o renovador) encuentre explicaciones será preciso llegar a través de los siglos al concepto de creatividad como aptitud huma-

(1) GUILFORD, J.P.: "Creativity", en "The American Psychologist", vol. 5, núm. 9, págs. 444-454, Washington, 1950. Ref. int. v. apart. 1.5.5.

na; entre tanto las teorías que buscaron iluminar el fenómeno de crear se pueden dividir en dos grupos según el tipo de conceptos en que se apoyaron.

Un primer grupo se refiere a la naturaleza y busca sus causas últimas, en teorías de tipo tan global el acto creativo humano sería considerado como un elemento perteneciente a lo cosmológico. Especulativas en cuanto a su carácter, se centran en el conjunto de la actividad creadora a la que estiman como una parte más de la naturaleza humana, aunque en palmaría relación con el universo por lo que no profundizarán en su proceso. La creatividad, todavía sin nombre, no se concretó ni personalizó y fué tratada en las antiguas civilizaciones en el mismo plano, por ejemplo, que un fenómeno meteorológico: La nieve o el viento. Con igual condición de inevitabilidad.

El segundo grupo, las teorías psicológicas, considera la actividad creativa de raíz espontánea, como algo que emana de la persona, pero que está impregnada por la cultura y que en modo alguno es una manifestación ajena a ésta. Tal enfoque dará (aún está dando) resultados admirables ya que la capacidad creativa podrá a partir de entonces, activarse y acrecentarse, tanto en el ejercicio como con la ampliación de estímulos del campo cultural.

Mientras las más antiguas teorías filosóficas son, como se ha dicho, especulativas, consideran la actividad creativa como parte de la naturaleza humana, se centran

especialmente en lo artístico y no se ocupan del proceso creador como tal, las psicológicas atienden por igual la ciencia, el arte y la técnica, estudian al sujeto creativo, las condiciones en que se dá su trabajo y se ocupan con gran interés del análisis de los resultados y de la relación de éstos con la persona que los ha producido. Todas estas características, una vez maduras, han permitido conseguir grandes avances en la educación y en el descubrimiento de métodos adecuados para el desarrollo de las capacidades creativas.

Si aquí hemos resumido los dos grupos como teorías procedentes de la actividad de pensar, las filosóficas, y de la actividad de vivir, las psicológicas, es por lo bien que se ajustan los conceptos "pensar" y "vivir" al cambio de raíz.

1.1.- Teorías procedentes de la actividad de pensar y de la actitud de vivir.

Dedicaremos este apartado a resumir y comentar un conjunto de teorías muy antiguas, no bien conocidas en todos los casos, para las que el fundamento fue en un caso la inspiración divina, en otro la locura, delirio, etc. y otro grupo más moderno, al que cuadra muy bien el nombre de "vitalistas" porque la fuerza, como impulso humano fue considerada el origen de la actividad creadora.

1.1.1.- Teorías filosóficas

En algunos estudios se las llama también pre-científicas, anteriores a la orientación del pensamiento griego. Las más antiguas atribuyen a la inspiración divina al que se consiga crear algo y que además sea nuevo. Fue una actitud que el hombre de religiosidad primitiva mantuvo respecto a cuanto le resultaba extraño y sorprendente. Su modo de comprender era convertir a los dioses en actores de toda clase de hechos. Se utilizaba el misterio del desconocimiento para arrojarlo en el seno de la divinidad y reposar en ella (2).

(2) Todavía hoy el misterio es arrojado por el pintor en el interior de su obra, sin que sea completamente consciente de ello.

Para PLATON el artista es "un mero instrumento de la divinidad" que, como la pitonisa cuando desvela el futuro, es empujado por un poder superior en el momento de crear y pierde la capacidad de regirse a sí mismo. Leemos que "el dios toma la mente de los poetas y los emplea como instrumentos". Escribe también, atribuyéndolo a Sócrates:

"El don que tú posees (...) no es un arte, sino una inspiración, es una divinidad la que te mueve" (3).

El concepto de que la capacidad creativa es regalo de los dioses y fruto de una inspiración no alcanzada por el esfuerzo personal ni por aptitud, tuvo un continuado eco en todas aquellas culturas que mantenían los dioses en el centro del poder y de la mente.

Lo siguieron PLOTINO y los neoplatónicos y la idea tuvo diferentes expresiones a lo largo de la historia como en "participación del poder divino", "poder sobrenatural", "origen incognoscible", "chispa divina", "luz de los dioses", etc. La convicción de que la creatividad es un poder sobrehumano no ha desaparecido en absoluto, en 1961 BROKIN sostiene aún que las grandes obras creativas son manifestaciones de un "poder suprasensorial y sobrehumano" (4). "Al prepararse para la ejecución, el artista se pone

3) PLATON: Diálogos. EDAE. Madrid, 1962. Pág. 169.

4) Cit. por ANDREWS: Creatividad y salto psicológico. Nueva York, 1961, Pág. 5.

estado de gracia", ha escrito DUFRENNE (5).

Por la línea filosófica que va de ARISTOTELES a TOMAS DE AQUINO y sus seguidores, defendiendo siempre el origen sobrenatural de la creación, llegamos hasta MARITAIN para quien el poder de crear depende sobre todo del reconocimiento de la existencia de un inconsciente "spiritual" (6).

El concebir la creatividad o sus manifestaciones como rapto, frenesí y locura ha tenido desde antiguo una gran aceptación en el campo artístico pero no en el científico. Desde los griegos hasta LAMARTINE se habla del genio como enfermedad y exactamente como enfermedad mental. "Poseído por la divinidad" dirá PLATON. Se reconocía a sí mismo como paranoico el genial DALI, en pleno S. XX.

En el S. XIX LOMBROSO, expone una teoría que considera a la criminología y los actos instintivos e involuntarios como un conjunto patológico. El mismo LOMBROSO (7) observa, analiza y describe las semejanzas entre el acto creador del genio y los ataques epilépticos.

5) DUFRENNE, M.: Fenomenología de la experiencia estética. Ed. Fernando Torres. Valencia, 1982, vol. I, pág. 70.

6) MARITAIN, Jacques. Intuición creativa en arte y poesía. Pantheons, Nueva York, 1953. Pág. 91.

7) LOMBROSO, César. El hombre de genio. Londres, 1891.

El psicoanálisis de FREUD vuelve a insistir en la procedencia conflictiva de la creatividad. El artista encuentra en su arte un medio de expresar sus desajustes internos. Es una actividad para mantener sana su mente, para evitar la neurosis (8). Considerar al genio como una persona "anormal" todavía tiene cultivadores y algunos de ellos están convencidos de que si se separa el factor psicosomático y se apartan los fermentos del desasosiego y la tensión interna lo que queda del genio es un simple humano de cualidades ordinarias (9).

Manteniendo aún como teoría indiscutible la relación genio-locura, LANGE-EICHBAUN analizó con el método biográfico a 200 hombres y mujeres geniales de muchos países y diversos campos de actividad, llegando a la conclusión de que "son pocos los genios que no han sufrido alguna anormalidad mental a lo largo de su vida". El 83% de los más calificados han sido psicóticos según se deduce del estudio. Observamos que la "anormatividad social" del genio no aparece todavía considerada como elemento perturbador de origen externo.

Son muchos los estudios realizados que repiten una y otra vez que en la persona genial hay elementos "anormales"

(8) Es conveniente comparar con las ideas de KUBIE (1958) y con JONES, FISCHER, LINDLEY, MARSH y WORDEN.

(9) KRETSCHMER, E.: La psicología del hombre genial. Harcourt. Nueva York. 1931. En cambio KUBIE afirma lo contrario en 1958.

dentro de éstos no se distingue lo que es rebeldía o adaptación. Por ejemplo, la elección de "sí mismos" que eligen los pintores en una sociedad colectivizada más que individualista, y el peso de su trabajo creador, no pueden ser registrados y admitidos directamente pues supone transgredir las reglas establecidas, es más sencillo y menos prometido asimilar tal actitud como anormalidad que como originalidad. La cultura occidental está plagada de situaciones semejantes. La repetición de datos en cada nuevo estudio consolida el carácter histórico de la locura, y se usa con que los demás perdonamos a los genios.

.2.- Teorías vitalistas.

En éstas la creatividad dimana de la persona completa, siendo considerada como una totalidad desarrollada, si bien en general se reconoce una base innata sobre la que el individuo se afirma. No se tilda al creador de persona loca pero sí se le considera perteneciente a un tipo especial, escaso y raro.

.2.1.- Raíz renacentista y variaciones.

Esta teoría se desarrolla a partir del Renacimiento, o el concepto del "hombre universal" aplicándose a los hombres de la época que fueron a la vez arquitectos, matemáticos, pintores, escultores, grabadores e ingenieros, como es el caso de LEONARDO DA VINCI o de MIGUEL ANGEL,

pues el modelo propuesto exigía a sus creadores una amplitud de vuelo artístico e intelectual que ha dejado en segundo plano espléndidas figuras cuya versatilidad absoluta asombra aún. Destacamos entre éstos últimos a BENVENUTO CELLINI que, conocido como orfebre, fué magnífico escultor, constructor, guerrero "in cità", es decir estratega de asedios y escritor de una biografía en que su viveza desborda género y autor. En ella, casi un diario, se enfrenta el artista con su "hacer" al que da toda categoría e importancia, mientras se desmitifica a sí mismo presentándose muy maliciosamente como bravucón, aventurero, pícaro, generoso y buen amigo comunicando a la vez a sus lectores cuanta incertidumbre escondía la vida que se llevaba en su época.

La creatividad estuvo considerada como irracional, impredecible y desde luego no controlable ni educable.

Desde esta raíz crecerá mucho después la teoría de GALTON, F. (1869) que, apoyándose en ejemplos muy numerosos, afirmó que el genio era hereditario. La primera edición de su obra tuvo una estela polémica. Sin embargo en la misma línea avanzó el pensamiento de CARLYLE y también el de SCHOPENHAUER, EMERSON y HIRSCH, W. Si simplificamos los tres escalones que éste último considera en la mente humana, podemos tener una visión de conjunto sobre las teorías que sostuvieron que el genio era característica innata y procedía de modo intuitivo en vez de discursivo.

Distingue HIRST en la mente: A) Una dimensión de tipo perceptivo y cognoscitivo. Este plano el hombre lo comparte con otros seres vivos, como son los animales superiores. B) Una dimensión conceptual, específica del hombre, y que se nos revela en la lógica del razonar. Y C) Una dimensión creadora propia solo del genio y que adopta la forma de la inteligencia superior (10).

Otro estudioso que recopiló en cinco tomos lo más importante y significativo de las teorías que relacionan genio y ciencia genética fué Terman (1924) al que se puede considerar como un continuador de los citados además de un compilador (11).

1.1.2.2.- Desde el desarrollo evolutivo.

Entre las que estamos considerando como "vitalistas" ningún apartado encarna mejor tal denominación que aquellas que presuponen la teoría de la Evolución de DARWIN (12), tan polémica en su aparición, y abren la puerta a considerar la creatividad como "fuerza vital". El encadenamiento del poder creativo parte desde lo inorgánico y se va desarrollando mientras asciende en una multitud de espe-

10) HIRST, W.: Genius and creative Intelligence. Cambridge 1931.

11) Terman, Lewis, M.: Genetic studies of genius. (Cinco vols.) Stanford University Press, Stanford 1926.

12) DARWIN, Charles: El origen del hombre. EDAF, Madrid, 1972.

ies. Un ser vivo puede generar desde su interior una fuerza capaz de producir una sucesión de formas. Y estas formas no son, necesariamente, una repetición. Al recoger las ideas evolucionistas empezamos a dudar si estamos hablando de la teoría de DARWIN o del proceso creativo de un artista, de un pintor por ejemplo. Los acercamientos inesperados con la Biología cuando se estudia el Proceso creador ilustran un tipo de pensamiento que concuerda muy bien con las características del artista plástico. El vuelo pasante sobre la materia ha sido interpretado con frecuencia desde la limpidez del concepto intelectual como miseria y servidumbre del pintor, como falta de elevación o lastre e incluso como deficiencia de la Pintura en sí como actividad creadora. El peso y la condenación de la materia.

La idea de fuerza o de impulso como motor que arrastra es sostenida por BERGSON en su obra "L'evolution creatice" 13) y su manera de denominar tal empuje ha hecho fortuna: "L'élan vital". Fuerte, ciego, inesperado, brotando de lo profundo, es un impulso que arrastra a actuar. Necesitamos estar vivos y para ello es indispensable obrar. El tener o no conciencia de objetivos finales, es irrelevante, las ciencias biológicas demuestran a cada paso que el conocimiento humano avanza a través de ellas. Es seguir, conti-

13) BERGSON, H.: L'évolution creatice. París, 1907.

ar, hacer de nuevo, avanzar, "evolucionar", lo que porta. Decadencia y envejecimiento de una especie no son ra situación que aceptar, por fín, lo inmóvil, lo fijo; tancarse en considerar las formas ya conseguidas y osentarse en ellas. Detener "l'élán vital" del poder eativo consiste en conformarse. El senderico que va a la erte está empedrado por lo "de siempre". La novedad (14)

un certificado de vida para el hombre, puesto que cada periencia le añade y completa como individuo de su clase grupo. Le impide ser absorbido, anulado. Lo creativo y lo avo dimanan de la realidad misma o, mejor aún, la alidad presenta como elementos constitutivos acción y vedad. Una individuación necesita basarse en el hacer eativo. Según DOBZHANSKY "la evolución es un proceso eativo".

Como fenómeno biológico, lo que llamamos vida nos rece continuamente variaciones y novedades. Es la spuesta física al cambio de condiciones internas o ternas. Semejante poder transformador se manifiesta en el mbre como capacidad imaginativa. Por esta cualidad, la aginación, se es capaz de poner orden en ideas o hechos janos entre sí, descubrir las posibilidades y variables un planteamiento teórico o en una situación experimental terior; se sabe encontrar interpretación real a las más

1) V. WHITEHEAD, apart. 2.1.2.3.

concertantes ocurrencias o sucesos y, partiendo de una serie de elementos materiales dispersos y desorganizados transformarlos de inertes en obras de arte o en descubrimientos científicos de aplicaciones innovadoras.

Con la teoría de BERGSON coincide cronológicamente la gran actividad de THEODULE RIBOT (15) al que se dedicará su atención puesto que al profundizar en el proceso creador como objeto de estudio, esta doctoranda comprueba que las más modernas teorías, incluida la escuela norteamericana liderada por GUILFORD, se apoyan en los conceptos desarrollados por RIBOT en 1900. Compiladores importantes sitúan el estudio de la Creatividad a la escuela norteamericana de los años 50 y 60 ya que la capacidad creativa es definida como Creatividad a partir de ese momento.

Reivindica a RIBOT, con cierta cautela en 1984, S. DE LA TORRE.

"No pretendo resucitar a un pionero de la creatividad, sino poner de manifiesto alguna de las ideas que revestidas de otro lenguaje, perviven actualmente" (16).

Tanto teóricos europeos, anteriores en casi todos los casos, como americanos desembocarán en la misma conclusión

5) V. RIBOT, T.; apart. 1.2.1.

6) DE LA TORRE, S.; Educación en la creatividad, Narcea, Madrid 1982 y Creatividad - PPU. Barcelona 1984.

neral: El ser humano es capaz de crear un orden fuera de , un orden diferente. Es el principio de organización que ayace en el fondo de todo ser que esté vivo.

1.2.3.- La realidad ciclo cósmico

La creatividad concebida y considerada como una alidad rítmica y de desarrollo cíclico en todo ser, desde e nace hasta que muere, es una teoría mantenida por ITEHEAD, A.N. (17). En ella las novedades se suceden unas otras bajo la forma de renovación y también como oducción de situaciones y realidades que antes eran sconocidas. Como lo existente se renueva es incuestiona-e, según WHITEHEAD, que "se produce por una sustitución los componentes" y aunque cada organismo los reponga con eamentos que son semejantes a los anteriores, éstos no son ínticos. Tales afirmaciones tienen una comprobación: La rservación del "yo" personal en la especie humana quiere que cada siete años se sustituyan todas las lulas por otras y que éstas sean semejantes pero no igua-3, pues de no suceder así sería imposible mantener a la z el desarrollo físico y la subsistencia del "yo" como entidad personal.

A la producción de situaciones nuevas considerándola no la segunda fuerza propia del hombre en cuanto ser es-

17) WHITEHEAD, A.N.: Proces and reality. Mc Millan, New York, 1929, pág. 31.

específico, WHITEHEAD la bautizó "avance hacia la novedad". En esta denominación la teoría ofrece un espléndido respaldo a las afirmaciones que hemos hecho poco antes de que "la novedad es un certificado de vida para el hombre ...). Le impide ser absorbido, anulado".

Los conceptos que integran la teoría de WHITEHEAD tienen relación directa con el proceso de la educación, por ser un camino que se recorre sobre la creatividad. Si admitimos que es rítmico y se mueve por ciclos llegaremos con el autor al descubrimiento de las tres etapas que él estableció, y que tan bien conocen los artistas: La exaltación o primer contacto con el objeto, sea el que fuere. La precisión, puesto que llega el momento de ordenar y sistematizar las informaciones o conocimientos anteriores y, en tercer lugar, se realizará lo que él llama la generalización, es decir, el empleo común, las aplicaciones variadas y su conocimiento ya difundido. Se trata pues de una expansión, una organización y una integración. La interiorización se da por supuesta en esta última.

Con la aplicación de estas etapas al proceso educativo, aparece la idea de que el maestro cuando enseña contribuye al desarrollo de otros organismos y, además, involucrado él mismo, se autorrealiza pues no se queda al margen del avance que ha desencadenado. La creación es incessante y la mejor manera de educar será la que se adapte a al proceso cósmico-creativo.